Sociological Cultural Studies, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Quarterly Journal, Vol. 15, No. 2, Summer 2024, 57-80
https://www.doi.org/10.30465/scs.2024.9139

Music as the Possibility of Breaking Away From Subjectivism in Heidegger's Perspective

Kamyar Pouraali[*], Bijan Abdolkarimi[**]
Shahla Eslami[***]

Abstract

Heidegger regards philosophy as metaphysics. He calls the history of philosophy, especially since the time of Descartes, the history of the expansion of metaphysical subjectivism. From his perspective, metaphysical subjectivism is the main reason for the nihilism or homelessness of modern humans. Accordingly, the present study investigates the possibility of breaking away from subjectivism as a philosophical necessity of our time. In this research, through the works of Heidegger and other thinkers, in addition to answering what subjectivism is, an attempt has been made to investigate the art of music, based on Heidegger's thought, as a possibility for breaking away from subjectivism. As a result, according to Heidegger's interpretation of Hölderlin's "Mnemosyne" and Paul Cézanne's works, by allowing the nothingness in music, the musician not only prepares the ground for the emergence of the truth of being but also makes us aware of the difference between "Being" and "beings," resolves this duality and converts it to a mysterious unity, and makes it possible to break away from subjectivism. Later, the hypothesis stating that "improvisation in music is an experience of openness that is indeed a breaking away from subjectivism" is described and investigated.

* Ph.D. Student in Philosophy of Art, Department of Philosophy, Faculty of Law, Theology and Political Science, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran, kamyarpouraali@gmail.com

** Associate Professor, Department of Philosophy, Faculty of Humanities, Tehran North Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran (Corresponding Author), b_abdolkarimi@iau-tnb.ac.ir

*** Assistant Professor, Department of Philosophy, Faculty of Law, Theology and Political Science, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran, shahla.eslami78@gmail.com

Date received: 21/10/2022, Date of acceptance: 03/12/2023

Keywords: The Possibility of Breaking Away From Subjectivism, Music, Improvisation, Nothingness, Heidegger's Thought.

Introduction

Martin Heidegger believes that philosophers throughout the history of metaphysics have sought to find answers to the question of what beings are, but since the language of metaphysics has always confused "Being" and "beings", man cannot have an original relationship with "Being" and has become homeless as a result. According to Heidegger's thought, subjectivism as a kind of encounter with the world, which metaphysics takes advantage of by neglecting Being, is the main cause of the nihilistic situation of us humans today. Now, this research tries to investigate the art of music, according to Heidegger's thoughts, as a possibility to break away from subjectivism. What has caused the consideration of art in general and especially the art of music for this purpose is Heidegger's own words in the treatise in *The Origin of the Work of Art*. He states there that the essence of art is "the setting-itself-to-work of the truth of Being," and the work of art is a special example of the occurrence of the truth of Being.

In Heidegger's thought, poets—who can be considered artists according to the broad meaning of poetry in Heidegger's view—in the era of hardship or homelessness, we modern humans, by following Dionysus, follow in the footsteps of the gods. They find the departed, and with the guidance of other mortals, they change them and thus provide the means for the return of the gods. He says that by trusting Dionysus, man becomes ecstatic—an experience of excitement or soothing anxiety. The event that this research tries to show, although it is short, can be an experience of breaking away from subjectivism. What causes this event is the establishment of a world from within nothingness or absence, an event that, from the point of view of this article, occurs in music in the highest possible way: revealing harmonious songs from within the silence.

This article tries to show that improvisation in music is a situation that can lead to the liberation of the musician, the audience/listener, and even the composer from being a subject. The composer, musician, and audience, as participants in a musical dialogue, get the opportunity to surrender themselves to music and experience a break from subjectivism. Based on what was said, this research intends to examine the art of music as a possibility to break away from subjectivism.

Materials and Methods

In this research, as the first step, by using the library method and studying the works of Martin Heidegger, especially *The Origin of the Work of Art*, *Introduction to Metaphysics*, *Being and Time*, etc., and the works of commentators of his thoughts, it has been tried to collect information about Martin Heidegger's thoughts. In the second step, using the online research method, theses and scientific articles have been examined to obtain the background of the research. And finally, by analyzing the data, it has been tried to research the art of music as a possibility to break away from subjectivism.

Discussion and Result

Perhaps Heidegger's main motive for criticizing metaphysics and subjectivism is to answer the crisis of nihilism. A crisis that Friedrich Wilhelm Nietzsche understood before him and heralded its arrival. But Heidegger believes that although Nietzsche correctly considered the history of metaphysics to be the history of the expansion of nihilism and criticized metaphysics, he not only did not understand the foundation of nihilism correctly but also proposed a metaphysical thought. Heidegger says that real nihilism is where a person considers beings only as they exist, and with this approach to beings, the question of Being is negated and the Being of a kind of "nothingness" is imagined. According to Heidegger, true nihilism, which is the foundation of Nietzsche's nihilism, is the forgetting of the question of Being, which is rooted in more than 2500 years of metaphysical history. According to Heidegger, the whole history of philosophy, especially from the time of Descartes onwards, can be called the history of the expansion of "metaphysical subjectivism". On this basis, "understanding of man as a subject", "interpreting the world as an object," and "considering the subject-object relationship as the main relationship between man and the world" are the main indicators of thought based on metaphysical subjectivism.

Accordingly, when we accept the assumption that "man is a subject by nature" as a principle, not only our kind of encounter with the world—which has now become an object—will be offensive, but the way to understand the truth of things will be closed.

Now, by allowing absence to appear in the work of art, artists not only prepare the stage for the occurrence of the truth of Being, but at the same time, by making us aware of the distinction between "Being" and "beings", they have removed this duality and created a mysterious unity.

An event that occurs in music in the highest possible way means revealing harmonious songs from within the silence and retreating into it. Silence is the horizon

from which the sounds are created, just as nothingness is the horizon for the presence of what is present or beings.

Moreover, there is no music that does not contain some degree of improvisation. And improvisation in music has the potential to create, even for a moment, an experience of breaking away from subjectivism.

Conclusion

According to what has been said, it can be said that the musical works are the scene of revealing harmonious songs from within the silence and their return to nothingness. Based on this, firstly, because of the fundamental role of silence in music, which leads to musical works to present "nothingness" in the highest possible form; secondly, because the art of music deals with sound and the fact that sound can easily become an object; and thirdly, because there is no musical performance that lacks a minimum of improvisation and improvisation itself is an experience of breaking away from subjectivism, the art of music can be considered a possibility for breaking away from subjectivism in a general sense.

Bibliography

Abdolkarimi, B. (2018). *In Search of Contemporaneity*. Tehran: Naghd-e Farhang. [In Persian]

Benson, B. (2003). *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fonseca-Wollheim, C. (2019, October 03). “How the Silence Makes the Music” (Published 2019). Retrieved October 23, 2020, from (https://nyti.ms/2pht78d）

Heidegger, M. (1977). *The Question Concerning Technology and Other Essays* (W. Lovitt, Trans.). New York City & London, New York & England: GARLAND PUBLISHING.

Heidegger, M. (2000). *Introduction to Metaphysics* (G. Fried & R. Polt, Trans.). New Haven: Yale University Press Publications.

Heidegger, M. (2010). *Poetry, Language, Thought* (A. Manoochehri, Trans.). Tehran: Mola Publication [In Persian]

Heidegger, M. (2016). *Being and Time* (A. Rashidian, Trans.). Tehran: Ney Publication [In Persian]

Heidegger, M. (2017). *Introduction to Metaphysics* (I. Rahmati, Trans.). Tehran: Sophia Publication. [In Persian]

Heidegger, M. (2021). *The Origin of the Work of Art* (P. Zia Shahabi, Trans.). Tehran: Hermes Publication [In Persian]

Kamien, R. (2011). *Music: An Appreciation* (H. Yasini, Trans.). Tehran: Cheshmeh Publication. [In Persian]

Nettl, B. (2007). “Improvisation: Concepts and Traditions” (N. Choobineh, Trans.). Mahoor Music Quarterly, *10* (37), 13–21. [In Persian]

Nietzsche, F. (2014). *The Will to Power* (M. Sharif, Trans.). Tehran: Jami Publication [In Persian]

Pourtorab M. K. (2008). *Theory of Music*. Tehran: Cheshmeh Publication. [In Persian]

Rentmeester, C. Warren J. (2022). *Heidegger and Music*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.

Suzuki, D. T. (2002). *Mysticism: Christian and Buddhist*. London: Routledge.

Taj Key, S. (2016). *Phenomenological Study of Improvisation Process in: Iranian Classical Music* (Master’s Thesis). Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan. [In Persian]

Taj Key, S & Pirvai vanak, M. (2017). “A Phenomenology of Improvisation in Iranian Classical Music with Philosophical Hermeneutic Approach”. Journal of Dramatic Arts and Music, *10* (20), 96–88. [In Persian]

Tolstoy, L. (2006). *What Is Art?* (A. Maude, Trans.). New York: Funk & Wagnalls.

Wallmark, Z. (2012). “Sacred Abjection in Zen Shakuhachi”. Retrieved November 18, 2020, from (https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/17/piece/585/)

Young, J. (2001). *Heidegger’s Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press.

Zizek, S. (2005). “Move the Underground!: What’s Wrong with Fundamentalism? - Part II”. LACANDOTCOM. (https://www.lacan.com/zizunder.htm)

جامعه‌پژوهی فرهنگی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
فصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۱۵، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۴۰۳

موسیقی به‌مثابهٔ امکان گسست از سوبژکتیویسم از منظر هایدگر

کامیار پورعالی*
بیژن عبدالکریمی**، **شهلا اسلامی*****

چکیده

هایدگر فلسفه را همان متافیزیک و تاریخ فلسفه را، به‌ویژه پس از دکارت، تاریخِ بسطِ سوبژکتیویسمِ متافیزیکی می‌خواند. او سوبژکتیویسم متافیزیکی را عامل اصلی وضعیت نیهیلیستیک یا بی‌خانمانی ما انسان‌های مدرن می‌داند. بر این اساس، پژوهش پیش‌رو پرسش از امکان گسست از سوبژکتیویسم را به‌عنوان ضرورت فلسفی امروز ما، مورد بررسی قرار داده است. در این پژوهش از خلال کارهای هایدگر و دیگر اندیشمندان، کوشش شده است علاوه بر پاسخ به چیستی سوبژکتیویسم، هنر موسیقی بر اساس اندیشه‌ی هایدگر، در مقام امکانی برای گسست از سوبژکتیویسم مورد بررسی قرار گیرد. برای این مقصود، نخست با تکیه بر شرح هایدگر از پرسش «چرا موجودات اصولاً وجود دارند، به‌جای عدم؟» و همچنین تفسیر او از شعری اثر هولدرلین و کارهای پُل سزان، این موضوع بیان شده که موسیقیدان با اجازه‌دادن به حضوریافتن «عدم» در موسیقی نه‌تنها صحنه را برای رخداد حقیقتِ وجود آماده می‌کند بلکه همزمان با آگاه‌کردن ما از تمایز میان «وجود» و «موجود» این دوگانگی را رفع کرده و به وحدتی رازآمیز بدل می‌کند و در پی این رویداد امکان گسست از سوبژکتیویسم را فراهم

* دانشجوی دکتری، فلسفهٔ هنر، گروه فلسفه، دانشکدهٔ حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، kamyarpouraali@gmail.com

** دانشیار، گروه فلسفه، دانشکدهٔ علوم انسانی، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)، b_abdolkarimi@iau-tnb.ac.ir

*** استادیار، گروه فلسفه، دانشکدهٔ حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، shahla.eslami78@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۷/۲۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۱۲

می‌آورد. در گام دیگر این فرضیه مورد پژوهش قرار گرفته است که بداهه‌پردازی در موسیقی، تجربه‌ای از انفتاح و در نتیجه گسست از سوبژکتیویسم است.

کلیدواژه‌ها: امکان گسست از سوبژکتیویسم، موسیقی، بداهه‌پردازی، عدم، تفکر هایدگر.

۱. مقدمه

مارتین هایدگر معتقد است که فیلسوفان در طول تاریخ متافیزیک در پی یافتن پاسخِ پرسش از چیستی موجودات بوده‌اند، اما از آنجا که زبانِ متافیزیک همیشه «وجود» و «موجود» را با هم خلط کرده، آدمی از برقرارکردن نسبتی اصیل وَ آغازین با «وجود» بازمانده و از این‌رو بی‌خانمان شده است.

بر اساس اندیشه‌ی هایدگر سوبژکتیویسم به‌عنوان نوعی از مواجهه با جهان، که متافیزیک از آن بهره می‌جوید، با غفلت از وجود، عامل اصلی وضعیت نیهیلیستیک امروز ما انسان‌ها است. اکنون این پژوهش می‌کوشد هنر موسیقی را، با توجه به تفکر هایدگر، در مقام امکانی برای گسست از سوبژکتیویسم مورد بررسی قرار دهد. آنچه موجب در نظرگرفتن هنر به‌صورت کلی و به‌ویژه هنر موسیقی برای این مقصود شده در مرحله‌ی نخست سخنان خودِ هایدگر در رساله‌ی *سرآغاز کار هنری* است؛ او در آنجا بیان می‌کند که ذاتِ هنر «خود را در-کار-نشاندنِ حقیقتِ وجود» و کارِ هنری نمونه‌ی ویژه‌ای از رخدادِ حقیقتِ وجود است (هایدگر، ۱۴۰۰: ۶۴).

اما با وجود این سخنان، از مجموع آثاری که از هایدگر تا به امروز انتشار یافته است چنین برمی‌آید که برخلاف شعر، موسیقی جایگاه برجسته‌ای در اندیشه‌ی او ندارد. هایدگر به غیر از نقدی که در جلد اول از درس‌گفتارهایش با عنوان *نیچه*، بر واگنر نوشته، چندان به موسیقی نپرداخته است. هایدگر در آنجا نیز موسیقی بی‌کلام را محصول «زیباشناسی» —که خودْ برساخته‌ی سوبژکتیویسمِ متافیزیکی است— می‌داند و نقد او بر اُپرا نیز به این دلیل است که از منظر او در اُپرا، موسیقی نقش اصلی را بازی می‌کند و شعر زیرِ آن قرار می‌گیرد.

با این وصف، این احتمال مطرح می‌شود که پژوهشِ حاضر با پرداختن به هنر موسیقی راه را به خطا رفته است. دلایل انتخاب هنر موسیقی به‌عنوانِ گریزگاهی از سوبژکتیویسم متافیزیکی بر مبنای اندیشه‌ی هایدگر به شرحِ زیر است.

یکم، هایدگر آهنگ‌ساز یا نوازنده نبوده و احتمالاً با موسیقی به آن اندازه که شعر را می‌شناخته آشنا نبوده است. او در نامه‌ای به دوستِ موسیقی‌شناسِ خود مارتین زنک می‌نویسد

که نمی‌تواند هیچ نقطه‌ی ورودی به موسیقی آنتون وبرن آهنگ‌ساز اتریشی بیاید (Young, 2001: 170).[1] از طرف دیگر یکی از معدود کارهای موسیقایی که هایدگر به آن ابراز تمایل کرده است قطعه‌ی کارمینا بورانا ساخته‌ی کارل اُرف آهنگ‌ساز آلمانی است.[2] این اثر پس از نخستین اجرا در سال ۱۹۳۶ میلادی در فرانکفورت، در آلمان نازی بسیار محبوب شد. اُرف یکی از معدود آهنگ‌سازان آلمانی در زمان حکمرانی رژیم نازی بود که به درخواست رسمی حکومت جهت ساخت موسیقی جدید برای نمایشنامه‌ی *رویای شب نیمه‌ی تابستان* اثر ویلیام شکسپیر پاسخ مثبت داد. می‌دانیم که پیش از اُرف، فلیکس مندلسون آهنگ‌ساز، نوازنده‌ی پیانو و ارگ و رهبر ارکستر آلمانی برای این نمایشنامه موسیقی‌ای ساخته بود که پس از به قدرت رسیدن حزب ناسیونال سوسیالیستِ کارگران آلمان، به علت تبار یهودی مندلسون این موسیقی ممنوع اعلام شده بود. از آنچه گفته شد برمی‌آید که علاقه‌ی هایدگر به این اثر نیز از یک‌سو به‌دلیل آوازی و حماسی بودن این کار است که خود نشان از نقش پُررنگ شعر دارد و از سوی دیگر نشأت‌گرفته از همگرایی کارل اُرف و کار او با گفتمان ناسیونالیستیِ حاکم بر آلمان آن دوره است که هایدگر نیز حداقل برای مدتی دل در گرو آن داشته است. بر این اساس اگر بپذیریم که هایدگر چون شعر، با موسیقی آشنا نبوده است، از منظر خود او این امر سبب می‌شود تا با کارهای موسیقایی، همچون شیءِ «فرادستی/حاضر-در-دست» مواجه شود؛ و کارهای موسیقایی را با رویکرد نظری خود، نه «دردست‌بودگی» آن‌ها بلکه در «فرادست‌بودگی»شان درک کند.

دوم، در اندیشه‌ی هایدگر شاعران —که با توجه به معنای گسترده‌ی شعر در نگاه هایدگر می‌توان آن‌ها را هنرمندان دانست— در دوران عسرت یا همان دوران بی‌خانمانی ما انسان‌های مدرن، با پیروی از دیونیسوس ردپای خدایان رفته را می‌یابند و با راهنمایی دیگر فانیان، موجب تغییر آن‌ها شده و از این‌رو اسباب بازگشت خدایان را فراهم می‌آورند. او می‌گوید با دل‌سپردن به دیونیسوس انسان به وَجد می‌آید؛ تجربه‌ای از شوریدگی، ترس‌آگاهی آرامش‌بخش یا آشوبِ مقدس. رویدادی که این پژوهش تلاش می‌کند نشان دهد با وجود آنکه کوتاه است اما می‌تواند تجربه‌ای از گسست از سوبژکتیویسم باشد. آنچه موجب این رویداد می‌شود برپایی عالَمی از دل نیستی یا عدم است؛ واقعه‌ای که از منظر این مقاله در موسیقی به بالاترین شکل ممکن رخ می‌دهد؛ آشکارشدن نغمه‌های هماهنگ از دل سکوت.

سوم، این مقاله می‌کوشد نشان دهد که بداهه‌پردازی در موسیقی موقعیتی است که می‌تواند منجر به رهایی نوازنده، مخاطب/شنونده و حتی آهنگ‌ساز از سوژه‌بودن شود. آهنگ‌ساز،

نوازنده و مخاطب به‌عنوان شرکت‌کنندگان در یک گفت‌وگوی موسیقایی این فرصت را می‌یابند که خود را به موسیقی بسپارند و گسست از سوبژکتیویسم را تجربه کنند.

بر اساس آنچه گفته شد این پژوهش قصد دارد هنر موسیقی را به‌عنوان امکانی برای گسست از سوبژکتیویسم مورد بررسی قرار دهد.

۲. روش‌شناسی تحقیق

در این پژوهش با توجه به موضوع و اهداف، از روش توصیفی Descriptive استفاده شده است. برای این منظور از یک‌سو با مطالعه‌ی رسالات مارتین هایدگر و آثار شارحان آراء او و از سوی دیگر با بررسی نمونه‌هایی از هنر موسیقی اروپا، آسیای شرقی و خاورمیانه، داده‌هایی در باب تفکر هایدگر و هنر موسیقی گردآوری شود. سپس با تحلیل داده‌ها، کوشش می‌گردد در گام نخست بر مفاهیم نیهیلیسم و سوبژکتیویسم در اندیشه‌ی هایدگر نور افکنده شود و در ادامه هنر موسیقی به‌عنوان امکانی برای گسست از سوبژکتیویسم مورد بررسی قرار گیرد.

۳. پیشینهٔ تحقیق

جستجوی نگارندگان نشان می‌دهد که از یک‌سو در ارتباط با حقیقت، هنر، زبان و مفاهیمی این‌چنین در اندیشه‌ی هایدگر پژوهش‌هایی انجام شده است و از سوی دیگر پایان‌نامه‌ها و مقالاتی در باب بداهه‌پردازی در موسیقی به نگارش درآمده‌اند؛ اما از آنجا که هایدگر خود نیز چندان به موسیقی نپرداخته است تاکنون پژوهش‌های علمی چندانی در باب هنر موسیقی در اندیشه‌ی هایدگر و به‌صورت مشخص، نقش موسیقی به‌عنوان امکانی برای گسست از سوبژکتیویسم از منظر هایدگر انجام نشده است.

سجاد تاج‌کی در پژوهشی با عنوان «مطالعه‌ی فرایند "بداهه‌پردازی" در موسیقی اصیل ایرانی با رویکرد پدیدارشناسی» (۱۳۹۵) و همچنین در مقاله‌ای با همکاری مرضیه پیروای ونک زیر عنوان «پدیدارشناسی بداهه‌پردازی در موسیقی اصیل ایرانی با رویکرد هرمنوتیک فلسفی» (۱۳۹۶) می‌کوشد با نورافکندن بر پیش‌فهم‌ها درباره‌ی بداهه‌پردازی در موسیقی اصیل ایرانی، به تفسیر آن پرداخته و این پدیده را با مفاهیم آزادی نزد کانت، بازی در نظر گادامر و سکنی‌گزیدن در اندیشه‌ی هایدگر مقایسه کند و در نهایت بداهه‌پردازی را به‌مثابه یک عملِ

تفسیری مورد پژوهش قرار دهد. او بداهه‌پردازی در موسیقی اصیل ایرانی را، همچون گفت‌وشنود، در عین داشتنِ آزادی دارای محدودیت‌هایی توصیف می‌کند.

جف آر. وُرن و کِیسی رِنتمستر در مجموعه‌ای با عنوان «هایدگر و موسیقی» (۲۰۲۲) با گردآوَری نظرات فیلسوفان و موسیقی‌شناسان از سراسر جهان کوشیده‌اند از منظر مارتین هایدگر، به موسیقی بپردازند؛ هنری که جای خالی آن در اندیشه‌ی او محسوس است. به باور آن‌ها اندیشه‌ی هایدگر در طیف وسیعی از حوزه‌های موسیقی ازجمله بداهه‌نوازی، موسیقی کلاسیک، موسیقی الکترونیک، موسیقی آفریقایی، موسیقی چین باستان و ... قابل بررسی است. گردآورندگان این مجموعه، در کنار پرداختن به ماهیت موسیقی و جایگاه آن در جامعه، می‌کوشند به نقش این هنر در درک بهتر جهان در عصر تکنولوژی و موسیقی دیجیتال بپردازند.

۴. بحث

۱.۴ سوبژکتیویسم و بحران نیهیلیسم

شاید بتوان انگیختار اصلی هایدگر را برای نقد متافیزیک و سوبژکتیویسم، پاسخ‌دادن به بحران نیهیلیسم دانست؛ بحرانی که فریدریش ویلهلم نیچه پیش از او آن را درک کرده و بشارت آمدنش را داده بود.

نیچه در کتاب *اراده‌ی قدرت* در پاسخ به معنای نیهیلیسم می‌گوید: نیهیلیسم به آن معنا است که والاترین ارزش‌ها از ارزشِ خویش می‌کاهند (نیچه، ۱۳۹۳: ۲۶). او بر این باور است که ما وقتی درمی‌یابیم از یک‌سو نمی‌توانیم به قلمرویی که در آن ارزش‌هایمان را جای داده‌ایم دست پیدا کنیم و از سوی دیگر دریافتنِ این ناتوانی، هیچ ارزشی نیز به قلمرویی که در آن زندگی می‌کنیم نمی‌دهد، خسته و درمانده می‌شویم (نیچه، ۱۳۹۳: ۲۹). او می‌گوید آدمی هرچه ژرف‌تر نگاه کند بی‌ارزشیِ ارزش‌گذاری‌هایش را بیشتر درخواهد یافت و در پسِ این دریافتن، بی‌معنایی و پوچی است که در افق آشکار می‌شود!

نیچه تاریخ فلسفه را از سقراط به این‌سو تاریخ بسط نیهیلیسم می‌داند. او با اعلام مرگ خدا و خبر از شنیده‌شدن صدای گام‌های نیهیلیسم، به باور خود خبر از پایان متافیزیک می‌دهد؛ اما هایدگر معتقد است نیچه با وجود آنکه به درستی تاریخ متافیزیک را تاریخ بسط نیهیلیسم دانسته و به نقد متافیزیک پرداخته است اما نه‌تنها بنیاد نیهیلیسم را به درستی درک نکرده بلکه خود نیز اندیشه‌ای متافیزیکی طرح افکنده است. هایدگر می‌گوید نیهیلیسم واقعی در آنجا است که آدمی موجودات را صرفاً به همان صورت که حضور دارند در نظر می‌گیرد و با این رویکرد

به موجودات، پرسش از وجود نفی گردیده و وجود نوعی «عدم» تصور می‌شود. بر این اساس به باور هایدگر نیهیلیسمِ حقیقی که بنیاد نیهیلیسم نیچه است فراموشی پرسش از وجود است که در بیش از ۲۵۰۰ سال تاریخ متافیزیک ریشه دوانده است. نکته‌ای که باید به آن توجه داشت این است که در اندیشه‌ی هایدگر «عدم» به این اعتبار که ذاتاً منکشف می‌شود در یک معنای خاص «وجود» دارد؛ از این‌رو او معتقد است که نخستین و مؤثرترین قدم به سوی غلبه بر نیهیلیسم واردکردن عدم در پرسش از وجود است (هایدگر، ۱۳۹۶: ۳۰۷).

اما سوبژکتیویسم بر اساس تفکر هایدگر به چه معناست؟ در فهمِ رایج از سوبژکتیویسم، در فرآیندِ شناخت، سوژه در مقام فاعلِ شناسا در یک‌سو و شیء به‌عنوان متعلَّقِ شناخت در سوی دیگر قرار دارد؛ اما آنچه سبب می‌شود سوبژکتیویسم، سوبژکتیویسم خوانده شود این است که در این رویکرد گزاره‌ها و احکامِ شناخت به ذهنیتِ سوژه واگذار می‌گردد و وصفِ اساسیِ شیء متعلَّقِ شناختِ سوژه قرارگرفتن فرض می‌شود. هایدگر اما در ارتباط با سوبژکتیویسم در مقاله‌ی «عصر تصویر جهان» می‌گوید: زمانی که انسان تبدیل به نخستین و تنها subjectum واقعی می‌گردد، موجودی می‌شود که هر آنچه هست از نظر نحوه‌ی وجود و حقیقتش، بر او استوار است. انسان مرکز نسبت‌های موجودات به‌ماهی موجودات می‌شود (Heidegger, 1977: 128). به بیانی دیگر از نظر هایدگر سوژه بنیادِ وجود تصور می‌شود. بر این اساس، از منظر هایدگر، در سوبژکتیویسم این سوژه است که به بنیادِ متافیزیک بدل شده است؛ از این‌رو سوبژکتیویسم را می‌توان «متافیزیکِ سوژه‌بنیاد» دانست. با توجه به آنچه گفته شد در یک نگاه کلی می‌توان تمام تاریخِ فلسفه ،به‌ویژه از زمان دکارت به این‌سو را تاریخِ بسط «سوبژکتیویسم متافیزیکی» خواند.

بر این مبنا می‌توان «درکِ انسان در مقامِ سوژه»، «تفسیرِ جهان به‌عنوانِ ابژه» و همچنین «تلقی رابطه‌ی سوژه–ابژه به‌عنوان اصلی‌ترین رابطه‌ی آدمی با جهان» را شاخصه‌های اصلی تفکر مبتنی بر سوبژکتیویسم متافیزیکی در نظر گرفت.

رویکردِ سوبژکتیو که متافیزیک از آن بهره می‌برد، حقیقت و سرشتِ انسان را آگاهی می‌داند؛ از این‌رو فیلسوفان در طول تاریخ متافیزیک، آدمی را با تعابیری همچون حیوانِ ناطق، فاعلِ شناسا، خودادراکی و ... تعریف کرده‌اند. تعابیری که هایدگر با آن‌ها همدل نیست. او با مطرح‌کردنِ مفهوم «دازاین» به‌عنوان نحوه‌ی در عالم‌بودن انسان می‌کوشد در راستای فهمِ چیستیِ آدمی طرحی نو دراندازد.

با تلقی انسان به‌عنوان سوژه و جهان بسان ابژه، رابطه‌ی آدمی با جهان به رابطه‌ی سوژه–ابژه فروکاسته می‌شود؛ به بیانی دیگر وقتی ما این فرض که «انسان ذاتاً سوژه است» را به‌عنوان یک اصل پذیرفتیم نه‌تنها نوع مواجهه‌ی ما نسبت به جهان —که اکنون تبدیل به ابژه شده است— تعرض‌آمیز خواهد بود بلکه راه برای دریافتنِ حقیقتِ چیزها بسته خواهد شد (عبدالکریمی، ۱۳۹۷: ۲۸۰).

۲.۴ درایستادگی فراپیش عدم

هایدگر در رساله‌ی *سرآغاز کار هنری* بیان می‌کند که وجود در بستر تاریخ رُخ می‌نماید، منکشف می‌شود و انسان را فرامی‌خواند و درکِ عالم را برای او امکان‌پذیر می‌کند. او هنر را «خود را در–کار–نشاندن حقیقتِ وجود» می‌خواند. هایدگر می‌گوید هنر امری تاریخی است و به‌عنوان امری تاریخی، حافظ و آفریننده‌ی حقیقت در کار است. هنر در معنای اصلی خود، تاریخ است؛ هنر تاریخ را بنا می‌نهد. هنر خودْ سرآغاز است، راهی برجسته برای موجودشدن، یعنی تاریخی‌شدنِ حقیقت. هنر سرآغازِ حضورِ تاریخیِ یک قوم است (هایدگر، ۱۴۰۰: ۵۷).

هایدگر بر این باور است که متافیزیک در پیش‌زمینه‌ی آنچه به حضور می‌آید یعنی موجودات باقی مانده است، در نتیجه تمایزِ میانِ «وجود» و «موجود» یعنی تمایز میان «حضور» و «آنچه حاضر است» را نادیده گرفته است. هایدگر در مقاله‌ی «شاعران به چه کار آیند؟» با ذکر بخشی از شعر «مِنِه مِسین» (*Mnemosyne*) از هولدرلین می‌گوید هنرمندی که در زمانه‌ی عسرت در پی دیونیسوس گام برمی‌دارد با اجازه‌دادن به حضوریافتنِ عدم در کار هنری نه‌تنها صحنه را برای رخدادِ حقیقتِ وجود آماده می‌کند بلکه همزمان با آگاه‌کردن ما به تمایز میان «وجود» و «موجود»، این دوگانگی را رفع کرده و به وحدتی رازآمیز بدل می‌کند (هایدگر، ۱۳۸۹: ۱۸۷–۱۹۱). او از همین منظر به کارهای پُل سزان می‌نگرد و با سرودن شعری با الهام از نقاشی سزان با عنوان «پرتره‌ی باغبان» کارهای او به‌ویژه کارهای متأخرش را صحنه‌ی برآمدن چیزها از خفا و تمایلشان به پنهان‌شدگی توصیف می‌کند؛ گویی اشیاء از دل رنگ‌ها سر برمی‌کشند و باز در نیستی فرومی‌روند.

رویدادی که در موسیقی به بالاترین شکلِ ممکن رخ می‌دهد؛ یعنی آشکارشدن نغمه‌های هماهنگ از دلِ سکوت و رخ پس‌کشیدنشان در آن. سکوت، افقی است که نغمه‌ها از درون آن وجود می‌یابند، همچون عدم که افقِ حضوریافتنِ آنچه حاضر است یا موجودات است.

هایدگر رساله‌ی *متافیزیک* چیست؟ را با همان پرسشی به پایان رسانده است که رساله‌ی *درآمد به متافیزیک* را با آن می‌آغازد؛ آنجا که او می‌پرسد «چرا موجودات اصولاً وجود دارند، به‌جای عدم؟» (Heidegger, 2000: 1). هایدگر بر این باور است که طرح این پرسش به‌ویژه زمانی که تعبیر «به‌جای عدم؟» بر جمله‌ی «چرا موجودات اصولاً وجود دارند؟» افزوده می‌شود، ناگزیر ما را به طرح پرسش از وجود به‌ماهو وجود سوق می‌دهد. او می‌گوید این پرسش از لحاظ دامنه، گسترده‌ترین پرسش است، زیرا به هیچ موجودِ خاصی محدود نمی‌شود و هر آنچه را بوده، هست و خواهد بود شامل می‌شود. هایدگر معتقد است که تنها «عدم» این پرسش را محدود می‌کند، عدم، یعنی آنچه نیست و هرگز نبوده است؛ البته او می‌گوید در نهایت، عدم نیز شامل دامنه‌ی این پرسش می‌شود؛ البته نه به این دلیل که عدم، چیزی است، یک موجود است، بلکه به دلیل آنکه عدم «هست» (هایدگر، ۱۳۹۶: ۴۲–۴۳). بر این اساس زمانی که تنها می‌پرسیم «چرا موجودات اصولاً وجود دارند؟» با وجود آنکه این پرسش به‌صورتِ غیرمستقیم ما را به سمتِ مبنا یا وجود برتری سوق می‌دهد اما از آنجا که مستقیماً از موجودات —که بوده، هستند و یا خواهند بود— پرسش کرده‌ایم، آن مبنا نیز موجود است؛ درصورتی‌که با اضافه‌کردن افزونه‌ی «به‌جای عدم» این موجودات در دایره‌ی امکانِ نیستی قرار گرفته و در میان هستی و نیستی در نوسان درمی‌آیند. این تقرریابی یا برآمدن از خفا ویژگی درکِ یونانیان باستان، و به‌تبع آن‌ها هایدگر از وجود است. هایدگر نتیجه می‌گیرد که با طرح پرسش «چرا موجودات اصولاً وجود دارند، به‌جای عدم؟» ما درباره‌ی وجودِ موجودات می‌پرسیم؛ درباره‌ی موجودات به لحاظ وجودشان (هایدگر، ۱۳۹۶: ۷۵–۸۱).

با توجه به آنچه گفته شد در اندیشه‌ی هایدگر «عدم» راهگشای ما به سوی «وجود» است؛ با این وجود ما از عدم گریزان هستیم. اما چرا چنین است؟

هایدگر اگزیستانسیال‌های (Existential/*Existenzial*) بنیادینی که دازاین را تقویم می‌کنند، یافتِ حال (State-of-Mind/*Befindlichkeit*/*Attunement*)، فهمیدن (Understanding/*Verstehen*) و گفتار (Speech/*Rede*/*Discourse*) می‌داند. لازم به ذکر است که در اندیشه هایدگر اگزیستانسیال‌ها، توانایی‌های بالقوه‌ای هستند که میان همه‌ی انسان‌ها مشترک‌اند حتی اگر شناختی از آن‌ها نداشته باشیم. به بیانی دیگر اگزیستانسیال‌ها ساختارهای وجودی هر دازاینی هستند. هایدگر بر این باور است که دازاین به‌واسطه‌ی «یافتِ حال»، «فهمیدن» و «گفتار» از عالم، موجوداتِ دیگر و خود، باخبر می‌شود. «یافتِ حال» را می‌توان موقعیتی دانست که دازاین وضعیتِ پرتاب‌شدگی خود را در عالم درمی‌یابد. در اندیشه‌ی هایدگر یافتِ حال نقشی مهم در

فهمِ دازاین دارد به این معنا که هر فهمی بر حالی استوار است. هایدگر بر این مبنا دازاین را دارای دو یافتِ حالِ بنیادی «ترس‌آگاهی/دلهره/اضطراب» (Anxiety/*Angest*) و «ملالت» (Boredom/*Langeweile*) می‌خواند. با توجه به آنچه گفته شد، «ترس‌آگاهی» و «ملالت» موقعیت‌هایی هستند که منجر به فهمِ دازاین از خود می‌شوند. «ترس‌آگاهی» موقعیتی است که به فهمِ اونتیک یا موجودشناسانه پایان داده و از این‌رو موجب رهایی انسان از سوژه‌بودن می‌شود. در ترس‌آگاهی در یک لحظه همه‌ی موجودات و جهان را از دست می‌دهیم و عدم همچون سکوت از هرسو هجوم می‌آورد. هایدگر دازاین را «درایستادگی فراپیش عدم» (*Hineingehaltenheit in das Nichts*) می‌خواند و بر این باور است که اگر دازاین ترس‌آگانه فراروی عدم قیام نمی‌کرد هرگز نمی‌توانست نه با خود و نه با دیگر موجودات تعامل کند. یکی از موقعیت‌هایی که ما ترس‌آگاهی را تجربه می‌کنیم زمانی است که عمیقاً به مرگِ خود می‌اندیشیم (هایدگر، ۱۳۹۵: ۱۷۵–۲۳۳).

۳.۴ موسیقی و قیام ترس‌آگاهانهٔ دازاین فراروی سکوت

هنر موسیقی بر اساس ماهیت خود، با اجازه‌دادن به حضوریافتن سکوت به‌مثابه عدم در فاصله‌ای میان نغمه‌ها و همچنین قطعات موسیقی، می‌تواند منجر به قیام ترس‌آگاهانه‌ی دازاین فراروی عدم شود. رویدادی که در اثرِ آن انسان هرچند کوتاه، گسست از سوبژکتیویسم را تجربه می‌کند. حضور سکوت به‌مثابه عدم در کارهای موسیقایی، نغمه‌ها را در دایره‌ی امکان نیستی قرار داده و ما را از تمایز میان «وجود» و «موجود» آگاه می‌کند؛ امری که باعث می‌شود ما خود را نه در مقام سوژه بلکه همچون «دازاین» دریابیم.

بیشتر بحث‌ها درباره‌ی ماهیت موسیقی بر این اصل بنا شده که موسیقی، هنرِ صدا است؛ اما همان‌طور که مشخص است با وجود آنکه صدا برای موسیقی امری ضروری است اما کافی نیست، و این ترکیب صدا با سکوت است که ریتم را تشکیل می‌دهد. «ریتم نخستین عاملِ اصلی در موسیقی است که به آن زندگی و حرکت می‌دهد و عبارت است از دیرندهای (Duration) گوناگونِ صداها و سکوت‌ها در یک مجموعه‌ی صوتی که بر روی ضربان (Pulse) یا کوانتمِ (Quantum) زمانی، حرکت می‌کند» (پورتراب، ۱۳۸۷: ۲۸).

سکوت در موسیقی از چنان اهمیتی برخوردار است که کلود دبوسی آهنگ‌ساز فرانسوی در ارتباط با چیستی موسیقی گفته است «موسیقی، فاصله‌ی بین نُت‌ها است» (Fonseca-Wollheim, 2019)؛ و یا مایلز دِیویس موسیقی‌دان آمریکایی سبک جاز بیان کرده است که «نُت‌ها چیزهایی

نیستند که شما می‌نوازید بلکه آن‌هایی هستند که اجرا نمی‌کنید» (Fonseca-Wollheim, 2019). با این وجود ما همچون متافیزیک، که در پیش‌زمینه‌ی آنچه به حضور می‌آید، یعنی موجودات، باقی مانده است، در پیش‌زمینه‌ی صداها مانده‌ایم و واقعه‌ی برآمدن صداها از خفا را فراموش کرده و از سکوت همچون عدم گریزانیم. با توجه به آنچه گفته شد شاید بتوانیم پرسش وجودشناسانه‌ی هایدگر را چنین بازنویسی کنیم: «چرا صداها اصولاً وجود دارند، به‌جای سکوت؟»

پیش از آنکه به ذکر نمونه‌هایی از حضوریافتن عدم در کارهای موسیقایی بپردازیم جا دارد به این پرسش پاسخ داده شود که مقصود از سوژه در هنر موسیقی کیست؟ به بیانی دیگر آیا این آهنگ‌ساز است که در مقام سوژه به‌واسطه‌ی موسیقی گسست از سوبژکتیویسم را تجربه می‌کند یا نوازنده یا شنونده یا همه‌ی آن‌ها؟

بروس الیس بِنسِن، استاد فلسفه در ویتِن کالج در ایالت ایلینوی ایالات متحده‌ی آمریکا و نوازنده‌ی پیانو، در کتابی با عنوان *بداهه‌پردازی گفت‌وگوی موسیقایی: پدیدارشناسی موسیقی*[۳] این موضوع را طرح می‌کند که «الگوی دوتایی» (Binary Schema) مبتنی بر «آهنگ‌سازی» (Composing) و «اجرا» (Performing)، که همواره مفهوم ساخت موسیقی را در درجه‌ی نخست به تولید و بازتولیدِ کارهای موسیقایی تفسیر می‌کند، آنچه را که نغمه‌پردازان انجام می‌دهند به خوبی توصیف نمی‌کند. او می‌کوشد به‌جای این الگوی دوتایی، مُدلی بداهه‌پردازانه از موسیقی ارائه کند که در آن آهنگ‌ساز، نوازنده و شنونده، به‌عنوان شرکت‌کنندگان در یک گفت‌وگو تصویر می‌شوند. از این منظر هنر موسیقی گفت‌وگویی است که هیچ کدام از شرکت‌کنندگان در آن دارای کنترل انحصاری نیستند. بِنسِن شرح می‌دهد که فرایندِ ایجاد کار موسیقایی اساساً فرایندی بداهه‌پردازانه است و این نه‌تنها آهنگ‌سازی بلکه اجرا و شنیدن را نیز شامل می‌شود؛ البته بداهه در هر کدام از آن‌ها صورتی متفاوت به خود می‌گیرد. او برخلاف نظر نیکلاس ولِترستورف، فیلسوف آمریکایی که معتقد است بداهه‌پردازی آهنگ‌سازی نیست، بر این باور است که بداهه‌پردازی مقدم بر آهنگ‌سازی یا بیرون و در مقابل با آن نیست. بِنسِن می‌گوید این نظر که موسیقی اساساً سرشتی بداهه‌پردازانه دارد به این دلیل برای ما به سختی قابل درک است که شیوه‌ی تفکرمان درباره‌ی موسیقی، تحت سلطه‌ی موسیقی کلاسیک [غربی] است. ما تمایل داریم که ساخت موسیقی را در درجه‌ی نخست، آفرینش و حفظ آثار موسیقایی در نظر بگیریم. بِنسِن بیان می‌کند که با وجود اینکه عوامل گوناگونی در تعریف آنچه ما به‌عنوان «موسیقی کلاسیک» می‌شناسیم سهم دارند، اما دو مفهوم یا انگاره‌ی بنیادی در این موضوع و در نتیجه در

تفکر ما در ارتباط با آن، نقش مؤثری بازی کرده‌اند، یکی ایده‌ی «وفاداری به اثر» (*Werktreue*) و دیگری ایده‌ی «آهنگ‌ساز به‌عنوان آفریننده‌ی حقیقی». نکته‌ای که باید در نظر داشت، و شاید به فراموشی سپرده شده، این است که آهنگ‌سازان یگانه شرکت‌کنندگان در گفت‌وگوی موسیقایی نیستند. آهنگ‌سازان را نباید یگانه افرادی دانست که مقصودی دارند و مقصودشان لزوماً باید بر دیگر شرکت‌کنندگان، یعنی نوازندگان و شنوندگان، غلبه داشته باشد. شاید ما بتوانیم میان اجرای موسیقی و خواندن متن یا تماشای آثار هنرهای تجسمی شباهتی ببینیم اما تفاوت بنیادی میان آن‌ها در این است که کارهای موسیقاییِ ناشنیدنی وجود ندارند. به بیانی دیگر هنر موسیقی بدون حضور نوازنده و مخاطب وجود ندارد. اینکه ما معمولاً آثار موسیقایی را موجوداتی مجزا، مستقل و قائم‌به‌ذات در نظر می‌گیریم به این دلیل است که ما آن‌ها را، به‌ویژه از نظر هویت، دارای سرشتی «مثالی» (Ideal) می‌دانیم (Benson, 2003: X–6). در صورتی که اگر ما با این نظر لئو تولستوی در کتاب *هنر چیست؟* موافق باشیم که «هنر یک فعالیت انسانی است که عبارت است از اینکه آدمی آگاهانه به‌وسیله‌ی نشانه‌های ظاهری، احساساتی را که زیسته به دیگران منتقل می‌کند و دیگران نیز به این احساسات مبتلا شده و آن‌ها را تجربه می‌کنند» (Tolstoy, 2006: 50)، آنگاه درخواهیم یافت که هنر موسیقی بیش از آنکه ماهیتی «مثالی» داشته باشد دارای سرشتی «بیانگرایانه/فرانمودی» است. در کارهای موسیقایی نوازنده به بازآفرینی احساساتی می‌پردازد که آهنگ‌ساز خالصانه احساس کرده و در اثر خود بیان نموده است و شنونده نیز این فرانمود را برای خود بازسازی می‌کند.

اکنون زمان آن است که به این پرسش پاسخ داده شود که بداهه‌پردازی یا بداهه‌نوازی در موسیقی، که ما آن را امکانی برای گسست از سوبژکتیویسم می‌دانیم، به چه معنا است و چگونه می‌تواند منجر به گسست از سوبژکتیویسم شود؟

بداهه‌پردازی تا حدودی ساخت یک قطعه‌ی موسیقی، یا شکلِ نهایی یک اثر، در حین اجرا است. این عمل می‌تواند شامل تصنیف یا گسترش یک ملودی یا تعدیل چهارچوبی از پیش موجود، یا هر چیزی بین این موارد باشد. هر اجرایی بسته به شرایط زمانی و مکانی آن تا حدودی با بداهه‌پردازی همراه است، و هر بداهه‌پردازی‌ای نیز مبتنی بر اصول و چهارچوبی است. متداول‌ترین شیوه‌ی بداهه‌پردازی براساسِ نظام مُدال است؛ سیستمی که در فرهنگ‌های موسیقایی اقوامِ ساکنِ جنوب، مرکز و غربِ آسیا، شمال آفریقا و اندونزی رواج دارد (نتل، ۱۳۸۶: ۱۳–۱۶).

همان‌طور که پیشتر نیز، بر مبنای اندیشه‌ی بروس الیس بنسِن، بیان شد، فرایندِ ایجاد کارهای موسیقایی اساساً فرایندی بداهه‌پردازانه است و آهنگ‌ساز، نوازنده و شنونده در حقیقت شرکت‌کنندگان در یک گفت‌وگوی موسیقایی هستند. از این منظر «آهنگ‌سازی» و «اجرا»، به‌ویژه در موسیقی مبتنی بر نظام مُدال، اموری کاملاً مجزا از یکدیگر نیستند و در واقع دو جنبه‌ی یک عمل‌اند. با این وجود آنچه موجب تمایز آن‌ها می‌شود حضور حداقلی یا حداکثری سوژه در مقامِ آهنگ‌ساز است. تأکید موسیقی‌دان‌های غربی به آهنگ‌سازی و نغمه‌نگاری آثار خود، و در دوران جدید نظارت بر ضبط دقیق اجرای آن‌ها، نشان از حضورِ پُررنگِ سوژه در هنر موسیقی غرب دارد. در مقابل، در موسیقی ژاپنی مبتنی بر آیینِ ذن بودیسم با کمترین میزانِ حضورِ سوژه مواجه‌ایم. از سویی دیگر، در موسیقی کلاسیک ایرانی، به‌عنوان نمونه‌ای از موسیقیِ مبتنی بر نظام مُدال، تا حدودی شاهد حضور سوژه هستیم. در اندیشه‌ی هایدگر شعر کلامی است که هنوز شاعر بر آن چیره نشده است، از این منظر، در موسیقیِ مبتنی بر بداهه‌پردازی نغمه‌پرداز هنوز بر اثر غلبه نیافته است.

کار موسیقایی در حقیقت جهانی است که از دل سکوت برپا می‌شود. آهنگ‌ساز، نوازنده و مخاطب در ابتدا در مقام سوژه به فراخوان واقعه‌ی تقریابی نغمه‌ها از دل سکوت دل می‌سپارند اما در ادامه نه در مقام سوژه بلکه به‌عنوان دازاین در جهانی که کار موسیقایی برپا می‌کند، سکنی می‌گزینند.

۴.۴ کارهای موسیقایی و امکان گسست از سوبژکتیویسم

پیش از آنکه موسیقی حاصل از نواختنِ سازِ «شاکوهاچی» (*Shakuhachi*) را در کنار نمونه‌هایی دیگر از هنر موسیقی، به‌عنوان گونه‌هایِ از موسیقی که می‌توانند منجر به گسست از سوبژکتیویسم شود، مورد بررسی قرار دهیم، باید این نکته ذکر گردد که موسیقی شرقی —که ما آن را فراتر از موسیقی اقوام ساکن در شرقِ جغرافیایی می‌دانیم— چنان متنوع و گوناگون است که قراردادن همه‌ی انواع آن زیر یک عنوان و همچنین مشخص‌کردن ویژگی‌هایی معین برای تمام آن‌ها به‌نظر غیرممکن می‌رسد. با علم به این موضوع پژوهشگران موسیقی برای موسیقی‌های غیرغربی خصوصیاتی تا حدودی مشترک را برشمرده‌اند از جمله: سنتِ شفاهی، بداهه‌پردازی، صداهای آوازی، سازهای ویژه، ملودی و بافت و ریتم مختص به خود (کِیمی‌یِن، ۱۳۹۰: ۸۳۵–۸۳۸).

بر این اساس می‌توانیم موسیقی شرقی را موسیقی‌ای بخوانیم که برخلاف موسیقی غربی، که مبتنی بر ایده‌های «وفاداری به اثر» و «آهنگ‌ساز به‌عنوان آفریننده‌ی حقیقی» است، بر دو بنیاد «سنت شفاهی» و «بداهه‌پردازی» بنا شده است. علت این تمایز در این است که در شرق مفهوم سوبژکتیویسم مانند غرب به کمال نرسیده است؛ به زبان هایدگر، انسان هنوز تبدیل به نخستین و تنها subjectum واقعی نگشته است، یعنی موجودی نشده است که هرآنچه هست از نظر نحوه‌ی وجود و حقیقتش، بر او استوار باشد (Heidegger 1977, 128). البته این امر به این معنا نیست که ما در شرق با سوژه روبه‌رو نیستیم، بلکه همان‌طور که گفته شد در شرق سوبژکتیویسم همچون غرب به نهایت رشد خود نرسیده است.

سازِ «شاکوهاچی» اما ابزاری است که راهبانِ ذن از آن برای «مراقبه» (Meditation) استفاده می‌کنند. مراقبه را به‌صورت مختصر می‌توان فنون و روش‌هایی در جهت کنترل بر ذهن و افزایشِ خودآگاهی و در نتیجه زدودنِ خواست و اراده از ذهن توصیف کرد؛ امری که از منظر این پژوهش تجربه‌ی گسست از سوبژکتیویسم است.

شاکوهاچی یک سازِ بادی–چوبیِ ژاپنی است. این ساز که از ساقه‌ی گیاهِ خِیزَران یا بامبو ساخته می‌شود از سازی چینی با نام «هسیائو» (*Xiao*) برگرفته شده است. با وجود آنکه در متونِ تاریخیِ مربوط به قرنِ هشتم میلادی به شاکوهاچی اشاره شده است اما این فرقه‌ی «فوکه–شو» (*Fuke-shū*) از مذاهبِ آیینِ ذن بودیسم بود که برای نخستین‌بار در قرن هفدهم میلادی از این ساز به‌عنوان ابزاری معنویِ استفاده کرد (Wallmark, 2012: 2).

در یک نسخه‌ی خطی مربوط به دهه‌ی ۱۸۲۰ میلادی «هیساماتسو فویو» (*Hisamatsu Fuyo*) نوازنده‌ی ژاپنیِ شاکوهاچی می‌گوید: این امر که کسی دوست داشته باشد با شاکوهاچی نوایی باشکوه بسازد، کاملاً مطرود است (Wallmark, 2012: 1). این سخن به خوبی نشان می‌دهد که شاکوهاچی سازی برای خلقِ اثری زیبا نیست. از این منظر نه‌تنها موسیقی بلکه هنرِ مبتنی بر اندیشه‌ی ذن بودیسم، محصولِ زیباشناسی نبوده و مقایسه‌ی آن با هنرِ اروپایی و در نتیجه ارزیابی آن بر اساس معیارهای زیباشناختی، کاری نابجا است. دی. تی. سوزوکی در باب ماهیت هنر شرقی می‌گوید: «هنرِ شرقی عبارت است از آشکارکردنِ روح نه جسم» (Suzuki, 2002: 26).

«هونکیوکو» (*Honkyoku*) یا موسیقی‌ای که راهبانِ فرقه‌ی «فوکه–شو» یا «کُموسوها» (*Komusō*) به وسیله‌ی شاکوهاچی اجرا می‌کنند به‌صورتی است که بیش از آنکه به موسیقی در معنای غربی کلمه شباهت داشته باشد همچون صدای وزش باد است. مهم‌ترین چیز برای نوازندگان سنتی شاکوهاچی چگونگیِ نفس‌کشیدنشان و تولید یک صدای خالص است، نه

ملودی‌پردازی. کُموسوها با نواختن شاکوهاچی و گریز از ملودی‌پردازی، گـویی خـود و مـا را دعوت می‌کنند تا با گوش‌سپردن به موسیقی‌ای که موسیقی نیسـت و بـا نگریسـتن بـه چیزهـا آنچنان که در سرشتشان هستند، اجازه دهیم عدم آشکار شود. این شیوه از اجـرای موسـیقی در حقیقت می‌کوشد تا با هرچه بیشتر کاستنِ ملودی‌ها، ما را از فهم اونتیک رها کنـد؛ زیـرا دیگـر حتی ملودی‌ای وجود ندارد که ما بتوانیم در مقام سوژه با آن بسان ابژه مواجه شویم.

در موسیقی کلاسیک ایرانی نیز می‌توان تجربه‌ی رهایی از سوبژکتیویسم را یافـت. در یـک اجرای مبتنی بر بداهه‌پردازی در موسیقی کلاسیک ایرانی پس از اجرای پیش‌درآمد، خواننده بـا همراهی نوازنده یا نوازندگان شروع به آوازخواندن می‌کند. این همراهـی بـه‌شـکلی اسـت کـه گویی صدای خواننده بر امواجِ نغمه‌هایی که نوازنده می‌نـوازد، و انـدک‌انـدک از شـدت آن‌هـا کاسته شده است، نشسته، ساز و آواز در هم می‌آویزند و به فراخوان «حضور امرِ حاضـر» کـه ریشه در فرهنگِ موسیقایی اقوام ایرانی دارد، پاسخ مثبت داده و رهسپار مسیری مـی‌شـوند کـه آن‌ها را می‌خواند. در این بخش نوازنده و خواننده با رویکرد آزادانه‌ی خود به ردیف موسـیقی ایرانی می‌کوشند بدون هیچ پیش‌فرضی به سوی گوشه‌های موسیقی کلاسیک ایرانی بازگردنـد. نکته‌ای که باید مورد توجه قرار داد این است که این رویکرد آزادانـه بـه‌معنـای نادیـده‌گـرفتن چهارچوب‌های موسیقی دستگاهی نیست؛ بلکه استادانِ بداهه‌پرداز با سپردنِ خود بـه موسـیقی اجازه می‌دهند موتیف‌ها، عبارت‌ها یا نیم‌جمله‌هـا و جمـله‌هـای موسـیقاییِ همچـون کلمـات، عبارات و جمله‌ها در شعر، بر اساس الگوی مُدال، نقش درجات و دیگر الزامات —که دستور زبـان موسـیقی کلاسـیک ایرانـی هسـتند— مسـیر اجـرا را مشـخص کننـد. در حقیقـت در بداهه‌پردازی، گوشه‌ها چیزی خارج از آگاهی بداهه‌پرداز نیستند بلکه استادانِ بداهه‌پرداز در طی سال‌ها چنان با ردیف موسیقی ایرانی زندگی کرده‌اند که گوشه‌ها تبدیل به «جزءِ متشـکله‌ای از خودِ امرِ زیسته» شده‌اند. نوازنده و خواننده فواصل موسیقایی را یکی پس از دیگری طی کرده، به گوشه‌ی اوج می‌رسند، سپس خواننده به تدریج به مقام مادر فرود می‌آید؛ و پس از خوانـدن تصنیفی، اجرا را به نوازندگان می‌سپارد تا با نواختن قطعه‌ای سازی اجرا را به پایان برسانند.

بداهه‌پرداز موسیقی کلاسیک ایرانی با رویکرد آزادانه‌ی خود به میراثِ موسـیقایی ایرانیـان، نشان از حقیقتی می‌دهد که ریشه در تاریخ و فرهنگ اقـوام ایرانـی دارد. بداهـه‌پـرداز در ایـن موسیقی گویی در حین اجرا از خود خروج کرده، در عالمِ تاریخی اقوام ایرانی قیام می‌کنـد؛ او ردپایِ خدایانِ گریخته را حس کرده، در مسیر آن‌ها گـام برداشـته و فانیـانِ دیگـر را در یـافتن سرشتشان راهنمایی می‌کند.

در ادامه به شرح تفسیری که اسلاوُی ژیژک فیلسوف و نظریه‌پردازِ انتقادیِ معاصر بر یکی از قطعات روبرت شومان آهنگ‌ساز و نوازنده‌ی پیانو آلمانی با نام *Humoreske* یا Humoresque نوشته است، پرداخته می‌شود.

شومان در سال ۱۸۳۹ میلادی قطعه‌ای با نام *Humoreske*, Op. 20 در B-flat major ساخته است. آنچه این پژوهش را به سمت این قطعه فراخوانده، این است که *Humoreske* یک آهنگِ ساده برای پیانو نیست؛ در این اثر «خط ملودیک آوازی» (The Vocal Melodic Line) به تدریج به سکوت تبدیل می‌شود و ما تنها صدای پیانویی را می‌شنویم که در حقیقت سکوت را همراهی می‌کند. در نتِ این موسیقی، شومان در بین دو خطِ پیانو به‌جای خط آوازی نوشته است Inner voice یا صدای درونی؛ به عبارتی خط آوازی تنها به‌صورت *Augenmusik* یا Eye music وجود دارد، یعنی موسیقی‌ای که در قالب نت‌های نوشته شده، تنها برای چشم‌ها است. نکته‌ی جالب اینجا است که نت‌هایی که برای دست راست و چپ نوشته شده‌اند رابطه‌ی مستقیمی با هم ندارند از این‌رو برای درک موسیقی، باید خط سوم یا همان آواز سکوت را بازسازی کرد؛ خط ملودی‌ای که به‌صورت بالقوه موجود (Virtual) است اما به لحاظ ساختاری قابل اجرا نیست. این خط سوم یک وضعیت impossible-real یا غیرممکن واقعی دارد یعنی حضور فیزیکی دو خط ملودی‌ای را که ما می‌شنویم محو می‌کند (Zizek, 2005). این دقیقاً اجازه‌دادن به حضوریافتنِ عدم در کار هنری است؛ رویدادی که ما را از تمایز میان «وجود» و «موجود» آگاه کرده، و سپس این دوگانگی را برطرف نموده و تبدیل به وحدتی رازآمیز می‌کند.

۵. نتیجه‌گیری

هایدگر معتقد است که در تفکر متافیزیکی به‌ویژه از زمان دکارت به این‌سو، انسان در مقامِ سوژه تبدیل به بنیادِ همه چیز از حیثِ وجود و حقیقتِ آن‌ها شده است. بر این اساس سوبژکتیویسم متافیزیکی همچون سدی جلوی انسان را گرفته است و نمی‌گذارد آدمی نسبتی اصیل و آغازین با «وجود» برقرار کند؛ وضعیتی که منجر به بی‌خانمانی انسان مدرن شده است.

هایدگر بر این باور است که در زمانه‌ی عسرت، هنرمندان با پیروی از دیونیسوس با اجازه‌دادن به حضوریافتنِ عدم در کار هنری، علاوه بر آماده‌کردنِ صحنه برای رخدادِ حقیقتِ وجود، به‌صورت همزمان ما را از تمایز میان «وجود» و «موجود» آگاه کرده، این دوگانگی را رفع نموده و به وحدتی رازآمیز بدل می‌کنند. رویدادی که از منظر این پژوهش در مقام تجربه‌ای از گسست از سوبژکتیویسم، در هنر موسیقی به بالاترین شکلِ ممکن رخ می‌دهد.

کارهای موسیقایی صحنه‌ی آشکارشدن نغمه‌های هماهنگ از دلِ سکوت و بازگشتشان به نیستی هستند. بر این اساس یکم، به دلیل نقش بنیادی سکوت در موسیقی که منجر می‌شود تا کارهای موسیقایی «عدم» را به بالاترین شکل ممکن به حضور رسانند، دوم، سروکار داشتن هنر موسیقی با صدا و این نکته که صدا به راحتی به ابژه‌شدن تن نمی‌دهد و سوم به این علت که هیچ اجرای موسیقی‌ای وجود ندارد که فاقدِ حداقلی از بداهه‌پردازی باشد و بداهه‌پردازی خودْ تجربه‌ای از گسستِ از سوبژکتیویسم است، می‌توان هنرِ موسیقی را در یک نگاه کلی، در مقام امکانی برای گسستِ از سوبژکتیویسم در نظر گرفت.

با توجه به آنچه گفته شد می‌توانیم بداهه‌پردازی کُموسوها با ساز شاکوهاچی و اجراهای موسیقی کلاسیک غرب را دو سوی طیفی از اجراهای موسیقایی در نظر بگیریم که میزانِ حضور سوژه وجه افتراق آن‌ها است. در میانه‌ی این طیف، بداهه‌پردازی مبتنی بر نظام مُدالَ قرار دارد؛ نحوه‌ای از اجرای موسیقی که به‌عنوان نمونه، در موسیقی کلاسیک ایرانی روی می‌دهد.

بر اساس مطالبی که بیان شد بر مبنای اندیشه‌ی هایدگر می‌توان هنر موسیقی را همچون شعر، آستانِ سکنی‌گزیدن آدمی دانست. کارهای موسیقایی همچون راهی هستند که ما را فرامی‌خوانند؛ فراخوانی که ما به آن پاسخ موافق داده و قدم در راه می‌گذاریم. کارهای موسیقایی، بسانِ تفکر، ما را راهنمایی می‌کنند تا به ندای وجودْ دل نهیم، دل‌نهادنی که به چیزها اجازه می‌دهد ظَهور کنند، گشوده شوند، به‌صورتی که به‌عنوان چیزی که حضور می‌یابد برای انسان —یعنی به‌عنوان کسی که حضور می‌یابد— آشکار شوند. این رویداد، هرچند کوتاه، اما این فرصت را به آدمی می‌دهد تا خود را به‌عنوان دازاین و نه سوژه دریابد.

پی‌نوشت‌ها

1. See *Seubold, Kust als Enteignis*, p. 79 footnote 126.

2. Petzet, *Encounters and Dialogues with Martin Heidegger*, 1929–1976, pp. 80–161

3. *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*

کتاب‌نامه

تاج‌کی، سجاد (۱۳۹۵). *مطالعه‌ی فرایند «بداهه‌پردازی» در موسیقی اصیل ایرانی با رویکرد پدیدارشناسی* (پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد). دانشگاه هنر اصفهان، دانشکده‌ی صنایع دستی.

پورتراب، مصطفی کمال (۱۳۸۷). *تئوری موسیقی*. چاپ سی و ششم. تهران: نشر چشمه.

پیروای ونک، مرضیه و تاج‌کی، سجاد (۱۳۹۶). «پدیدارشناسی بداهه‌پردازی در موسیقی اصیل ایرانی با رویکرد هرمنوتیک فلسفی»، نامه‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، جلد ۱۰، شماره‌ی ۲۰، صص ۶۹–۸۸.

عبدالکریمی، بیژن (۱۳۹۷). *در جست‌وجوی معاصریت*، تهران: نقد فرهنگ.

کِیمی‌ین، راجر (۱۳۹۰). *درک و دریافت موسیقی*. ترجمه‌ی حسین یاسینی، چاپ یازدهم. تهران: نشر چشمه.

نتل، برونو (۱۳۸۶). «بداهه‌پردازی: مفاهیم و سنت‌ها»، ترجمه‌ی ناتالی چوبینه، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، ۳۷، صص ۱۳–۲۱.

نیچه، فریدریش (۱۳۹۳). *اراده‌ی قدرت*، ترجمه‌ی مجید شریف، چاپ ششم، تهران: جامی.

هایدگر، مارتین (۱۳۸۹). *شعر زبان و اندیشه‌ی رهایی*، ترجمه‌ی عباس منوچهری، چاپ دوم، تهران: انتشارات مولی.

هایدگر، مارتین (۱۳۹۵). *هستی و زمان*، ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان، چاپ ششم، تهران: نشر نی.

هایدگر، مارتین (۱۳۹۶). *درآمد به متافیزیک*، ترجمه‌ی انشاءالله رحمتی، تهران: سوفیا.

هایدگر، مارتین (۱۴۰۰). *سرآغاز کار هنری*، ترجمه‌ی پرویز ضیاءشهابی، چاپ هشتم، تهران: انتشارات هرمس.

Abdolkarimi, B. (2018). *In Search of Contemporaneity*. Tehran: Naghd-e Farhang. [In Persian]

Benson, B. (2003). *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fonseca-Wollheim, C. (2019, October 03). "How the Silence Makes the Music" (Published 2019). Retrieved October 23, 2020, from (https://nyti.ms/2pht78d)

Heidegger, M. (1977). *The Question Concerning Technology and Other Essays* (W. Lovitt, Trans.). New York City & London, New York & England: GARLAND PUBLISHING.

Heidegger, M. (2000). *Introduction to Metaphysics* (G. Fried & R. Polt, Trans.). New Haven: Yale University Press Publications.

Heidegger, M. (2010). *Poetry, Language, Thought* (A. Manoochehri, Trans.). Tehran: Mola Publication [In Persian]

Heidegger, M. (2016). *Being and Time* (A. Rashidian, Trans.). Tehran: Ney Publication [In Persian]

Heidegger, M. (2017). *Introduction to Metaphysics* (I. Rahmati, Trans.). Tehran: Sophia Publication. [In Persian]

Heidegger, M. (2021). *The Origin of the Work of Art* (P. Zia Shahabi, Trans.). Tehran: Hermes Publication [In Persian]

Kamien, R. (2011). *Music: An Appreciation* (H. Yasini, Trans.). Tehran: Cheshmeh Publication. [In Persian]

Nettl, B. (2007). "Improvisation: Concepts and Traditions" (N. Choobineh, Trans.). Mahoor Music Quarterly, *10* (37), 13–21. [In Persian]

Nietzsche, F. (2014). *The Will to Power* (M. Sharif, Trans.). Tehran: Jami Publication [In Persian]

Pourtorab M. K. (2008). *Theory of Music*. Tehran: Cheshmeh Publication. [In Persian]

Rentmeester, C. Warren J. (2022). *Heidegger and Music*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.

Suzuki, D. T. (2002). *Mysticism: Christian and Buddhist*. London: Routledge.

Taj Key, S. (2016). *Phenomenological Study of Improvisation Process in: Iranian Classical Music* (Master's Thesis). Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan. [In Persian]

Taj Key, S & Pirvai vanak, M. (2017). "A Phenomenology of Improvisation in Iranian Classical Music with Philosophical Hermeneutic Approach". Journal of Dramatic Arts and Music, *10* (20), 96–88. [In Persian]

Tolstoy, L. (2006). *What Is Art?* (A. Maude, Trans.). New York: Funk & Wagnalls.

Wallmark, Z. (2012). "Sacred Abjection in Zen Shakuhachi". Retrieved November 18, 2020, from (https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/17/piece/585/)

Young, J. (2001). *Heidegger's Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press.

Zizek, S. (2005). "Move the Underground!: What's Wrong with Fundamentalism? - Part II". LACANDOTCOM. (https://www.lacan.com/zizunder.htm)